

ANÁLISIS CON FINES INTERPRETATIVOS DEL INTERLUDIO N° 1 PARA VIOLÍN SOLO DEL COMPOSITOR VALLECAUCANO RODOLFO LEDESMA: UNA PROPUESTA DESDE EL ENFOQUE DE ANÁLISIS DE JOHN RINK Y EL DIÁLOGO CON EL COMPOSITOR¹

Monica Navarrete Meneses, mnavarre@eafit.edu.co

RESUMEN

Este documento plantea un análisis interpretativo de la obra Interludio No. 1 para violín solo del compositor Rodolfo Ledesma bajo el enfoque llamado “análisis del intérprete” propuesto por el autor John Rink (2006) y un diálogo continuo con el compositor. Desde esta base conceptual se generó un análisis formal y contextual mediante la aplicación de una serie de herramientas técnicas e interpretativas. Con este trabajo se busca divulgar la obra musical de Ledesma, pues no ha sido estudiada ni analizada formalmente, aun cuando ofrece una gran experiencia interpretativa para el ejecutante. Así mismo, se apuesta por reconocer y difundir el repertorio contemporáneo para violín en el Valle del Cauca partiendo del importante aporte de este compositor.

PALABRAS CLAVES: Violín, Interludio No. 1 para violín solo, Música Contemporánea, Rodolfo Ledesma, Interpretación.

¹ Artículo Académico presentado para optar al título de Magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Humanidades. Departamento de Música. Medellín, 2019. Asesor: Juan David Manco, Magíster en Música.

ABSTRACT

This document proposes an interpretative analysis of the piece Interlude No. 1 for solo violin by the composer Rodolfo Ledesma under the approach called "interpreter analysis" proposed by author John Rink and a continuous dialogue with the composer. From this conceptual base, a formal and a contextual analysis was generated through the application of a series of technical and interpretive tools. This work seeks to disseminate the musical work of Ledesma, as it has not been formally studied or analyzed, even though it offers a great interpretive experience for the performer. Likewise, it is committed to recognize and spread the contemporary repertoire for violin in the Valle del Cauca starting from the important contribution of this composer.

KEYWORDS: Violin, Interludio No. 1 for solo violin, Contemporary Music, Rodolfo Ledesma, Interpretation.

INTRODUCCIÓN

Desde la perspectiva académica la interpretación y el análisis musical se encuentran estrechamente relacionados al momento de abordar una obra y esta relación motiva importantes debates sobre la forma en que se desarrolla el ejercicio analítico antes y durante la interpretación misma. En palabras de Rink: “la confusión y la controversia tienden a reinar cada vez que se utiliza el término <análisis> en relación con la interpretación musical” (2006, p. 55). Sin embargo, es importante tener presente que el análisis de una obra supone diversas complejidades de procedimiento y comprensión para quien lo aborda, pues, como continúa Rink: “el intérprete constantemente en su proceso de interpretación emplea análisis, sólo que éste es diferente de los análisis escritos” (p.56). Esta reflexión pone de manifiesto que, si bien, se trata de un análisis alejado del código escrito, no es menos riguroso que aquel y en consecuencia, se ratifica su importancia.

En el caso concreto del escenario académico colombiano, durante el proceso de interpretación de una obra musical, estas complejidades apuntan en dos sentidos para quien lo aborda: por un lado, se debe afrontar el ejercicio analítico propiamente dicho, con las dificultades que este puede traer y por el otro, su importancia para la interpretación musical. Así mismo, es fundamental considerar las características del contexto académico actual al cual quieren dirigirse los resultados del análisis; un contexto que presenta una situación conflictiva entre los contenidos y la metodología en la formación musical. En palabras de María Eugenia Londoño y Jorge Franco Duque:

Los contenidos de los programas presentan dos graves inconvenientes: siguen mirando hacia el pasado extranjero que por lo general se detiene en el siglo XIX y no profundizan en el aquí y ahora, no se incluye o es marginal el conocimiento de la música contemporánea, no se habla de sus caminos de experimentación, de búsqueda, de necesidades expresivas estéticas; se sigue mirando la música contemporánea como algo raro, lo novedoso aparece siempre tangencialmente y no como la versión artística sonora de nuestros días (2013, p.172).

Sin descalificar el valor y el legado que tiene la música occidental en nuestro país, esta situación no deja de estar presente en nuestros días —en especial en el Valle del Cauca— y trae como consecuencia un interés escaso en la ejecución de obras contemporáneas que, al parecer, aumenta cuando las creaciones provienen del talento local. Igualmente, debe reconocerse que la ausencia de este repertorio en los escenarios de formación trae consigo ciertas limitaciones para la comprensión de algunas obras contemporáneas, como en el caso de la obra de Ledesma.

Ante esta situación, se hace necesario tender puentes de entendimiento entre obra e intérprete al incluir en el análisis aspectos técnicos del instrumento, desde el punto de vista metodológico, con el objetivo de optimizar la interpretación. Y aunque esto no determine que el resultado sea el mismo para compositor e intérprete de la obra, si permite mejorar esa relación distante entre ellos. Un beneficio importante de este ejercicio, es que la obra puede así alcanzar una mayor difusión y con ello, recibir el reconocimiento y posicionamiento que merece en el repertorio académico contemporáneo para violín, lo cual abre una ventana de oportunidad para

resaltar el talento que se encuentra en el Valle del Cauca e incentivar a los jóvenes compositores a continuar con sus carreras como artistas profesionales.

Es por esto, que partiendo de la necesidad principal de contar con una propuesta interpretativa de la obra *Interludio No. 1 para violín solo* del compositor Rodolfo Ledesma, se desarrolla el presente artículo, configurándose así el análisis formal y contextual de la obra con herramientas analíticas teórico-técnicas que son de gran utilidad para los violinistas profesionales o en formación, estableciendo así un punto de partida para el estudio y ejecución de la obra en cuestión. La propuesta está fundamentada en la comunicación directa con el creador y la implementación del “análisis del intérprete” propuesto por John Rink:

El presente artículo abordará, en primera instancia, el contexto histórico que rodea a la música contemporánea para violín en Colombia. Luego propondrá un acercamiento a la vida del compositor y al método de análisis del intérprete planteado por John Rink. Finalmente, se presenta el análisis de la obra *Interludio n°1 para violín solo* de Rodolfo Ledesma aplicando la metodología planteada por John Rink y se establecerán parámetros de interpretación de acuerdo al diálogo con su compositor:

Acercamiento a la música contemporánea para violín en Colombia

Para abordar este tema es de mucha relevancia comprender, aunque sea a grandes rasgos, el significado del concepto de *música contemporánea*, una expresión que suele utilizarse para agrupar la música académica creada a partir de la Segunda Escuela de Viena (Schönberg, Berg y

Webern). Sin embargo, debe aclararse que fueron los compositores de vanguardia quienes adoptaron este concepto y llamaron ortodoxos a los compositores de la escuela vienesa, debido a que estos últimos se dedicaron a buscar una estructura para generalizar la música contemporánea. Lo anterior supone una contradicción en sí misma pues el tratar de esquematizar este tipo de música va en contra de lo que ella representa (Araos, 2006, p. 175).

Según el compositor Rodolfo Ledesma (comunicación personal, 2019), la denominación de “música contemporánea” se aplica a música compuesta recientemente, es decir, se trata de una categoría relacionada con la temporalidad y no necesariamente con un estilo musical o de composición. Ledesma considera, además, que esta música no es completamente nueva sino que se encuentra ligada a la música de periodos pasados, pero incorpora recursos técnicos y sonoros que no se utilizaban anteriormente.

Teniendo en cuenta lo anterior, entramos en la problemática que se desprende de la relación entre la música contemporánea y los procesos de formación musical universitaria en Colombia. Con base en los planteamientos Rodolfo Acosta R. (2007) y Andrés Pardo Tovar (1959), quienes consideran que la educación musical en Colombia ha tenido muchas dificultades en su implementación y por lo tanto se ha visto afectado el proceso de evolución de la música académica contemporánea, se puede sustentar que Colombia no ha tenido un proceso homogéneo de formación musical sino un proceso particular para cada una de sus regiones geográficas y culturales. Esta disimilitud se acentúa más aún con la música contemporánea al relacionarla casi directamente con la ciudad y con los conceptos de “civilización”, “actualidad” e “innovación” que

se desarrollan en la segunda mitad del siglo XX buscando romper con los grandes discursos totalizadores de la modernidad y reparar en discursos particulares.

Dicho esto, se plantea que el concepto de música contemporánea está ligado tanto a una noción temporal como a una filosofía que responde a discursos sociales de posmodernidad; discursos siempre atados a lo urbano (Jordán, comunicación personal, 2019). En el caso de Colombia, a finales del siglo XX, se evidencia un crecimiento de la oferta de formación musical con la llegada de los departamentos de música a universidades de la ciudad de Bogotá como la Universidad de los Andes y la Pontificia Universidad Javeriana. Este hecho influenció la dinámica de formación en ciudades como Cali, en donde se crea el Departamento de Música de la Universidad del Valle, que se sumó al proceso musical ofrecido por el Conservatorio Antonio María Valencia (Acosta, 2007).

Los espacios académicos que surgieron en la ciudad de Cali se convirtieron en el escenario propicio para el encuentro y la creación de nuevos repertorios por parte de compositores vallecaucanos que reflejaban la influencia de los lenguajes europeos con rasgos nacionalistas. En el caso del repertorio para violín en la región del Valle del Cauca, se cuenta con un número importante de obras, pero escritas en su mayoría para formatos de música de cámara como duetos, cuartetos o quinteto de cuerdas u orquesta, haciendo de las composiciones para instrumento solo, una rareza.

En el Valle del Cauca existe un repertorio destacado para violín compuesto por autores como Antonio María Valencia con “*Canción de Cuna*” para piano y violín en 1935, Luis Carlos

Figuerola con *Colombianas No. 2* compuesta en 1975, León J. Simar² con “*Petite suite en cinq mouvements*” para violín y piano en 1933, entre otros. A esta lista de obras se suma *Espíritus del Agua* para violín y orquesta del compositor caldense, radicado en Cali, Alberto Guzmán Naranjo. Este concierto fue estrenado en Septiembre del 2013 en el marco del Foro de Compositores del Caribe realizado en la Universidad del Valle.

Pese a lo anterior, no existe un movimiento o un dinamismo evidente en la ciudad de Cali con respecto a la interpretación de música contemporánea para violín. Se puede decir que no es un área de gran desarrollo entre los intérpretes profesionales y en formación, lo que convierte al *Interludio n° 1 para violín solo* del Maestro Rodolfo Ledesma en una pieza única dentro del formato para violín solo en la región, por lo cual cobra importancia el estudio y difusión de esta obra para su inclusión en el repertorio abordado por los intérpretes de violín, no solo a nivel local sino también nacional, ya que en este ámbito tampoco se cuenta con una composición prolífica de obras para violín solo, aunque se destacan obras como *Signos para violín solo* en 1967 de la compositora belga nacionalizada en Colombia, Jacqueline Nova y *Sonata n° I* en 1970 y *Sonata n° II* compuesta por Roberto Pineda Duque en 1975.

Luego de esta breve reseña sobre la música contemporánea, sus particularidades y su incidencia en el repertorio para violín en Colombia y el Valle del Cauca, una mirada a la vida de Rodolfo Ledesma permitirá realizar un acercamiento comprensivo a los factores que rodean la creación de su obra.

² León J. Simar de origen Belga y radicado en la ciudad de Cali, fue sin duda un gran referente y una pieza fundamental en la formación de músicos vallecaucanos al ser el fundador de la escuela de música de la universidad del valle 1971

Encuentro con Rodolfo Ledesma

El compositor Rodolfo Ledesma nació en 1954 en la ciudad de Cali. Su vida siempre estuvo relacionada con la música, tuvo a su padre como su iniciador en esta área y adelantó estudios de piano con la Maestra Rosalía Cruz de Buenaventura en el Conservatorio Antonio María Valencia de la misma ciudad. Desde temprana edad escribió pequeñas piezas para piano que luego llevaba a su maestra Rosalía con quién continuó desarrollando sus aptitudes y su gusto por la composición (Ledesma, comunicación personal, 2019).

Ligado a una tradición familiar de ingenieros, decidió estudiar dicha carrera en la Universidad Santo Tomás de Bogotá y debido a su inclinación musical se enfocó en la ingeniería de sonido dando como resultado su trabajo de grado “*El Diseño y Cálculo de una Estructura Acústica*”. Pasado este periodo, en el año 1984, Rodolfo Ledesma viajó a Estados Unidos con una beca en la Illinois State University para realizar estudios en composición con el maestro Roque Cordero y en 1989 y con el maestro John Van der Slice en la University of Miami. Así mismo, en 1999 estudió composición y análisis en Alemania con el compositor Martín Christoph Redel.

En 1993, Ledesma fue nombrado docente asociado del área teórica de la Escuela de Música de la Universidad del Valle y justo un año después compuso la obra *Interludio n° 1 para violín solo*. Según el compositor su “principal propósito al escribir música, aún siendo esta un lenguaje abstracto de sonidos, es *comunicar*. Es decir, y desde el punto de vista estético, mi intención es

expresar un discurso musical como *lingüística simbólica*, en su relación no solo con el receptor, sino dentro de las circunstancias de la comunicación” (Ledesma, 2012).

Es así como el compositor, desde una mirada crítica de la estética de las músicas de vanguardia, considerando que en muchos de los casos la construcción del lenguaje resulta compleja para la experiencia musical del oyente, propone mantener la accesibilidad al hecho sonoro a través de su obra con un lenguaje musical propio influenciado en este caso por la música tradicional andina colombiana. Lo anterior le permite a Rodolfo Ledesma utilizar estas influencias musicales como un recurso expresivo dentro su obra, como se verá a continuación.

Contextualización de la obra *Interludio No. 1 para violín solo* de Rodolfo Ledesma

El *Interludio No. 1 para violín solo* de Rodolfo Ledesma es una obra compuesta en el año 1994 y se encuentra dentro del repertorio de música de cámara del compositor, la cual antecede al *Interludio No. 2 para Clarinete en Sib Solo* compuesta en el año 2008. Esta obra fue estrenada por el violinista Tamaki Kanaseki en Japón durante el año 1998 y grabada en los estudios Takeshima en la ciudad de Cali.

Posteriormente la obra fue publicada primero en Italia por NetArtCompany Publishing y luego, como proyecto de la Universidad del Valle, se publicó en el año 2012 dentro del libro *Música para Instrumentos Solos*; donde se hace una recopilación de obras del compositor consideradas anti-vanguardistas por su discurso ampliamente comunicativo, la implementación de diversos estilos y la utilización del recurso rítmico tomado de la música tradicional colombiana.

Interludio No. 1 para violín solo es una composición que nace de la amistad del compositor con el violinista Tamaki Kanaseki, como producto de una conversación en la cual se acordó la creación de una colaboración musical (Ledesma, comunicación personal, 2019). Así mismo, el compositor expresó que las obras para instrumentos solos son un buen ejercicio y buena práctica de instrumentación y manejo del lenguaje. Con este fin, Ledesma adoptó la forma de *Interludio* considerándola una estructura más pequeña y no tan extensa como la de una sonata.

El autor considera que la obra podría enmarcarse dentro de un estilo “nacionalista subjetivo” por los elementos que toma del bunde tolimense. Y aunque su obra fue hecha especialmente para el violinista Tamaki Kanaseki, se encuentra disponible para todos los intérpretes de violín que desean incluir en su repertorio música contemporánea colombiana. Dicho esto, *Interludio No. 1 para violín solo* se ratifica como una obra única en el contexto local dentro del repertorio para el violín en el Valle del Cauca.

Para realizar un análisis y la posterior interpretación del *Interludio No. 1 para violín solo* de Rodolfo Ledesma, se consideró necesario realizar un diálogo con el compositor para entender la concepción estética de la obra, la producción sonora que con ella pretende el compositor y llegar así al planteamiento de una interpretación que se conecte con el propósito musical que el compositor busca con su obra. Esta postura se pondrá en relación dialógica con la propuesta analítica planteada por el autor John Rink y ofrecerá como resultado una mirada más completa del objeto de estudio.

Acercamiento al método de análisis de John Rink

El proceso de análisis de una obra durante la interpretación musical es un tema que constantemente se discute en busca de una forma correcta de realizarlo. Como expone John Rink, algunos especialistas en música consideran que el proceso del análisis ocurre en simultaneidad con la interpretación, incluso intuitiva y espontánea, mientras otros opinan, que el intérprete debe hacer un análisis profundo y riguroso de la obra y sus aspectos formales para lograr un entendimiento profundo de los aspectos estéticos que esta representa.

Desde la perspectiva de Rink (2006) el análisis que se aplica de manera paralela a la interpretación es el llamado “análisis del intérprete” que, a su vez, supone dos momentos analíticos principales: (1) Análisis previo a una interpretación y (2) Análisis de la interpretación misma. El primero se aplica al momento en que se prepara la ejecución y el segundo da cuenta de una evaluación de la interpretación para encontrar fallos y aspectos susceptibles de mejora. Por lo tanto, lo que se propone en este trabajo es narrar la experiencia interpretativa desde el antes, el durante y el después enfatizando en que la interpretación es un proceso fundamentalmente temporal y no se debe reducir a la réplica de lo estrictamente escrito y sus tecnicismos.

Siguiendo la lógica de este pensamiento, se entiende que el análisis interpretativo es diferente del análisis teórico ya que, a diferencia del segundo, el primero es un recurso que va de la mano del proceso interpretativo. Además de esto el análisis teórico tiende a excluir el aspecto temporal de la música, lo que conlleva en ocasiones a obtener algunos resultados negativos que afectan de manera directa la interpretación. Por ello, se busca desentrañar la relación existente

entre la intuición y la conciencia durante el acto analítico asociado a la interpretación y sustentar un método que ayude al intérprete a encontrar un equilibrio (Rink, 2006, p. 57)

Las pautas consideradas por John Rink y que se aplican en el análisis que aquí se presenta, permiten establecer un camino hacia una propuesta interpretativa del objeto de estudio en seis pasos diferenciados. En primer lugar, se identificarán las divisiones formales y el esquema tonal básico para ubicarnos en el gran contexto de la obra. En segundo lugar, se realiza una representación gráfica del *tempo* lo que permite al intérprete visualizar el desarrollo del mismo a través de toda la obra. Y aunque la obtención de las fluctuaciones del *tempo* “sólo revelan una verdad parcial y un tanto engañosa” (Rink, 2006, Pág. 67), esta práctica puede representar una ventaja para el intérprete y el análisis anterior a la interpretación.

En un tercer momento, Rink propone elaborar un gráfico como el anterior pero ilustrando los cambios dinámicos que se encuentran en el desarrollo de toda la obra, esto con el fin de tener una mejor percepción de este recurso en la obra. Igualmente, podría verse como una herramienta limitada, ya que las dinámicas varían su intensidad de acuerdo con el modo en que se relacionan entre sí, pero nos permiten entender y plantear un juego coherente entre las mismas a la hora de la interpretación (2006, p. 69).

Como cuarto momento, el autor sugiere hacer un análisis de la línea melódica con los motivos que la componen. Y aunque plantear una metodología de análisis particular para este apartado resulta un tanto laborioso, Rink aclara la necesidad de tener una idea del trazo de los motivos y melodías, que más allá de buscar que el intérprete los destaque reiteradamente durante

la obra, permite crear una relación con la actividad física que se requerirá para la respectiva interpretación, además de una serie de dibujos mentales que le facilitarán la labor al intérprete. Así mismo, expone que los patrones mentales “pueden sugerir un timbre o una articulación característica, así como texturas, ritmos y otros elementos recurrentes que influyen en la forma de la música (Rink, 2006, p. 71).

Para cerrar con el enfoque de análisis de John Rink, se plantean dos momentos finales: por un lado, una reducción rítmica que no pretende ilustrar “detalles rítmicos” sino “propiedades rítmicas en un nivel superior” para dar a entender la estructura de las frases (Rink, 2006, p. 75) y, por el otro, una reescritura de la música donde se podrá descubrir un “esquema métrico alternativo” presente dentro de la arquitectura musical con agrupaciones de “tiempos fuertes y patrones de acentos” ocultos dentro de la obra (Rink, 2006, p. 73).

Resultados

A continuación se presentan los respectivos resultados del análisis musical de la obra *Interludio n°1 para violín solo* de Rodolfo Ledesma, bajo el enfoque metodológico descrito anteriormente. Este método se aplicó con el fin de conocer los aspectos formales de la obra y cada uno de los elementos que la conforman. De esta manera se consiguió comprender la creación musical del compositor y generar una propuesta interpretativa.

1.Divisiones formales y el esquema tonal básico

Este primer paso del enfoque propuesto por Rink permitió reconocer en profundidad cada una de las partes de la obra siguiendo las divisiones que propuso el compositor. En una primera mirada puede parecer confuso el momento preciso donde concluye la primera parte del Interludio al observar el *Lento- Libero- Lento*, donde el compositor plantea una velocidad que genera un cambio de expresividad muy parecido al *Lento Cantabile* (B), aunque gracias al estudio correspondiente y a la audición de la grabación hecha por el violinista Tamaki Kanaseki se pudo determinar dónde empezaba esta segunda sección.

Durante el análisis de la partitura se logró identificar cuáles eran las divisiones formales de la obra mediante la indicación del *Tempo*. Estas indicaciones son *Quasi ad libitum- Vivo, Lento Cantabile y Vivo*. Esta obra se concibe en tres partes y tal como lo afirma Rodolfo Ledesma “es una pieza tripartita donde, a nivel compositivo, se realizan transformaciones y variaciones del tema de acuerdo a los diferentes estados de la pieza” (Ledesma, R., Comunicación personal, 2019).

La primera parte de la obra que corresponde al *Quasi ad libitum* se tomó como una introducción en la cual se evoca la tradición de la música andina colombiana mediante el tema principal del bunde Tolimense³. La obra inicia con el tema principal en Do Mayor como aparece ilustrado en la Figura nº 1. Inmediatamente después, en el compás 4, el tema principal sufre una modificación armónica (Figura nº1) realizando un giro tonal a Sol Mayor, haciendo una

³ El bunde tolimense, con letra de Nicanor Velásquez y música de Cesáreo Rocha Castilla, es una pieza musical típica de la región Andina colombiana y no debe confundirse con el ritmo de Bunde de la región del Pacífico Norte colombiano.

comparación con la melodía del bunde tolimense que tradicionalmente se basa en I y V grado (Sánchez, 2010, p.107).

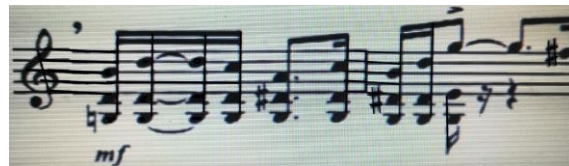
En este caso el compositor usa el grado I y sustituye el V por el ii grado con la 7ma en el bajo y luego la melodía pasa a ocultarse en medio de disonancias con la ornamentación de la cadencia para luego regresar al primer grado.

Figura n° 1

Tema principal



Transformación armónica



Fuente: Realizado por el autor

A partir de este momento comienzan a aparecer transformaciones y variaciones sobre el tema en el *tempo Vivo* haciendo uso de la estructura rítmica para incrementar tensión musical. En esta primera parte (A) se tuvo en cuenta que el elemento rítmico es fundamental debido a que su

organización crea tensiones y saltos tonales con arpeggios disonantes como un recurso expresivo donde siempre está presente el “elemento variado” (Ledesma, 2019), ilustrado en la figura n°2, que se encarga de conectar cada una de las variaciones de la obra.2

Figura n° 2



Fuente: realizado por el autor

La sección B “*Lento Cantabile*” es el estado más expresivo de toda la pieza, en donde se puede visualizar el ritmo de la melodía del bunde tolimense mencionado anteriormente. El compositor marca el final de esta sección con el elemento variado conectando de esta manera con la sección A’ donde nuevamente el elemento rítmico y los cambios métricos son característicos y desarrollan las ideas de la obra.

La organización de la forma del *Interludio n° 1 para violín solo* de Rodolfo Ledesma se realizó según la estructura propuesta por Rink y se presenta en la Figura n°3 con el fin de determinar, de manera global, una guía de cómo el compositor ha concebido la obra. Y, de acuerdo con Rink, no se realiza con el fin de imponer un dogma para la interpretación de la obra sino como un acercamiento a la misma.

Figura nº 3. Esquema de organización formal de la obra								
Compases	1-7	8-97				98-119	120-128	129-192
Sección	Introducción	A				B		A'
Subsección		A1	A2	A3	Improvisación o Recitativo	B1	B2	
Compás	1	8	32	51	78	98	120	129
Tonalidad (Eje tonal)	Sol Mayor							
Fuente: Realizado por el autor								

Hasta este punto, gracias al método de Rink, se establecieron las tres grandes divisiones formales de la obra estudiada, lo cual permitió continuar con el análisis del elemento del *Tempo* desde una representación gráfica que opera como acercamiento visual al uso del mismo durante la obra.

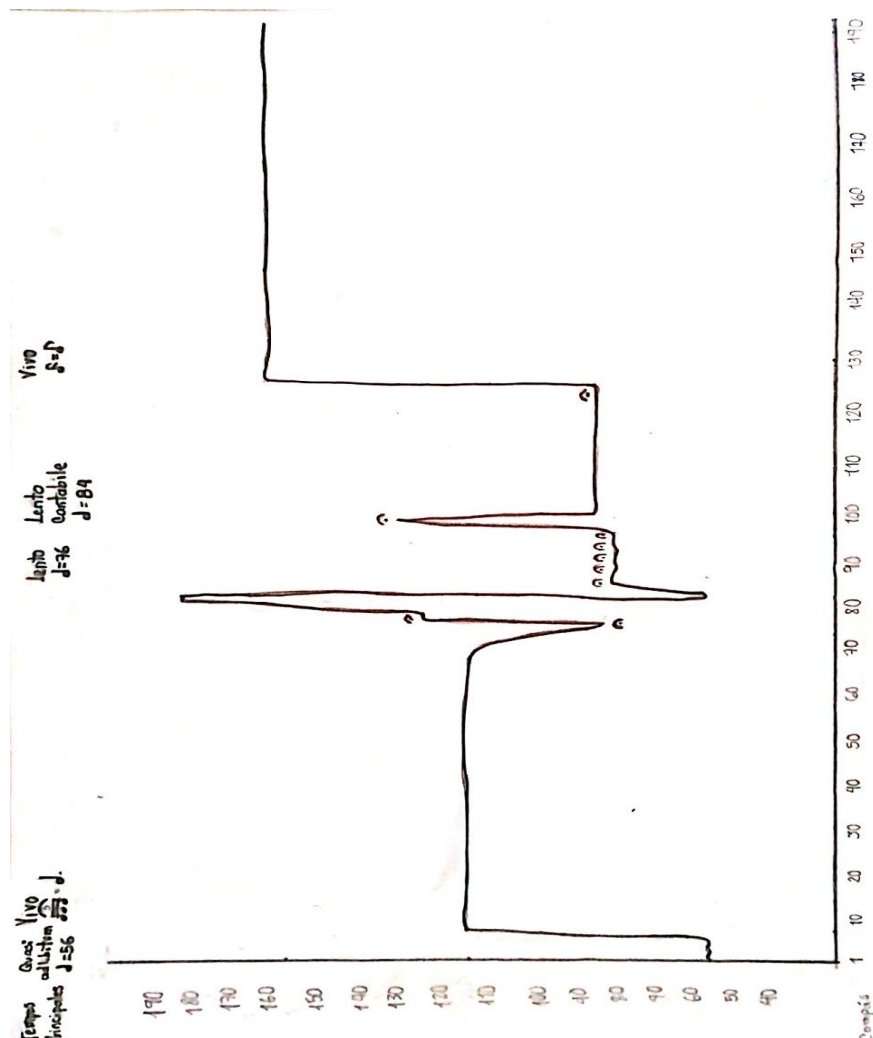
2. Representación gráfica del tempo

Se considera el elemento del *Tempo*, como un recurso expresivo en la obra que le aporta un carácter particular a cada una de sus partes. La Figura nº 4 presenta la representación gráfica

del *Tempo* del *Interludio n°1 para violín solo*, permitiendo visualizar el desarrollo del mismo a través de toda la obra. Este recurso permitió observar los grandes contrastes que existen y los lugares estables del *Tempo* durante el desarrollo de toda la pieza.

La gráfica se realizó teniendo en cuenta las indicaciones de *Tempo* sugeridas en la partitura, las cuales dejaron ver la necesidad de ilustrar los calderones que presenta la obra, pues son partes esenciales y características que ayudan a comprender el estado y el carácter de la misma.

Figura n° 4



Fuente: Realizado por el autor

El Interludio n° 1 para violín solo de Rodolfo Ledesma inicia con una introducción que está señalada como *Quasi ad libitum*, indicando la velocidad de este comienzo mediante la relación negra = 56 que llega hasta el compás 7; aunque cabe aclarar que esta indicación nos da la posibilidad de jugar un poco con el *Tempo*. A pesar de la indicación que da el compositor para la interpretación, resultó más conveniente utilizar en lugar de negra=56, corchea=89 (o dentro de un

rango de (73 -89), teniendo en cuenta que la figuración utilizada es de muy corta duración. Esto permitió una ejecución más clara del tema ya que es un aspecto fundamental para entender el desarrollo completo de la obra. Por lo tanto, de haber seguido la indicación del tempo original, el resultado hubiera sido una ejecución demasiado rápida, con lo que se hubiera perdido la posibilidad de presentar el tema de manera precisa.

A partir del compás 8, esta sección denominada como A, se convierte en un *Tempo Vivo* donde el compositor hace una comparación en relación con la introducción en la cual la subdivisión del tresillo de semicorchea será igual a las corcheas de la negra con puntillo de la Figura nº5. En este aspecto el *Tempo* relacionado con el tresillo de semicorchea, dió como resultado una velocidad de negra con puntillo=112, y es por esto que surgió la idea de establecer la misma referencia del *Tempo* para la propuesta interpretativa.

Figura nº 5



Fuente: Realizado por el autor

La sección B que comienza a partir del compás 98 tiene como indicación de *Tempo* un *Lento Cantabile* (negra=84) que se mantiene hasta el compás 128. A partir de allí se indica un

Tempo Vivo nuevamente para entrar a la sección A' donde el compositor especifica que la semicorchea del *Lento Cantabile*, será la corchea de esta sección.

De manera global la configuración del elemento del *Tempo* durante la obra, observado mediante la gráfica de la Figura nº5 establece una visión del manejo del carácter expresivo que debió tenerse en cuenta durante el estudio de la obra, lo cual ayudó significativamente a complementar la propuesta interpretativa del objeto de estudio. Para seguir enriqueciendo este método de análisis se presenta a continuación una mirada a la *Dinámica* de la obra y la representación gráfica de la misma.

3. Representación gráfica de la dinámica

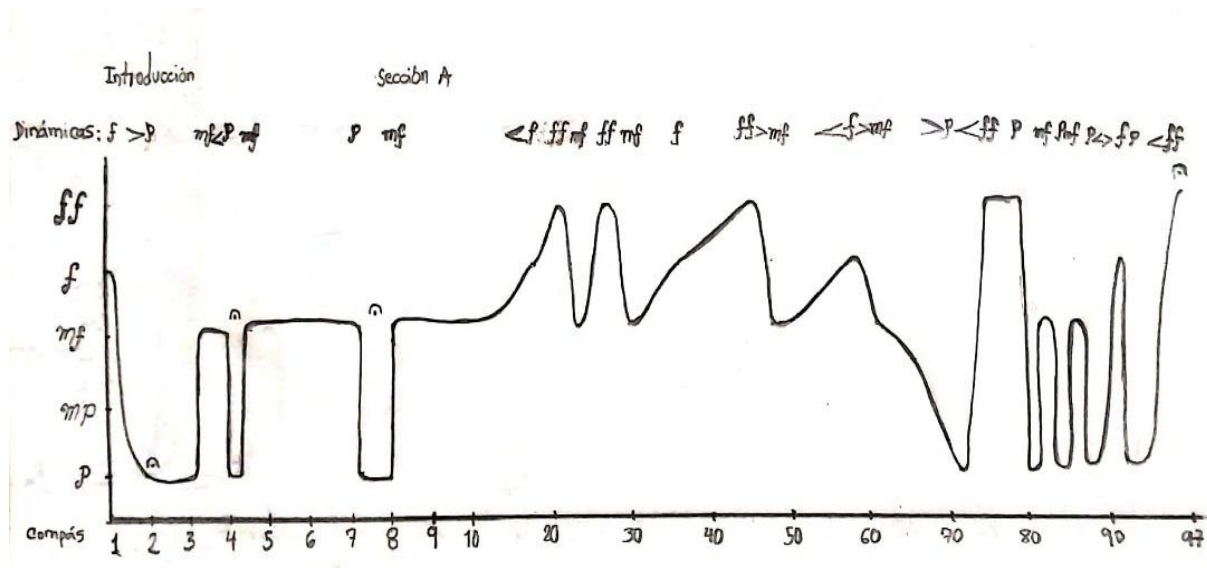
Con el fin de ahondar en la comprensión de cada uno de los elementos con los cuales el compositor hace su propuesta musical, en este punto se abordó el elemento dinámico y su representación visual. De esta manera se ilustraron los cambios dinámicos que se encuentran en el desarrollo de toda la obra permitiendo una mejor percepción sobre dicho elemento.

Como se puede observar en la Figura nº 6A, la elaboración de una gráfica de la *Dinámica* de la obra sirvió como herramienta para entender y plantear un juego coherente entre sus distintas manifestaciones a la hora del estudio y planteamiento de una propuesta interpretativa de esta pieza.

El extenso uso de la *Dinámica* en la obra dio como resultado una división de su transcripción para que fuera posible la apreciación global de este elemento y sus momentos más

relevantes. Cómo se puede visualizar en la Figura n° 6A, al inicio de la obra se encuentran tres movimientos descendentes de *Dinámica* partiendo del *Forte* o *Mezzoforte* al *Piano* hasta el compás 8. Luego de la introducción, se establecen cambios de *Dinámicas* más cercanos y estables que conformarán una gran parte de la sección A, la cual terminará nuevamente con los saltos amplios de *Dinámica* implementados al inicio de la obra, aunque esta vez serán mucho más marcados y por un rango de compases mayor.

Figura n° 6ª

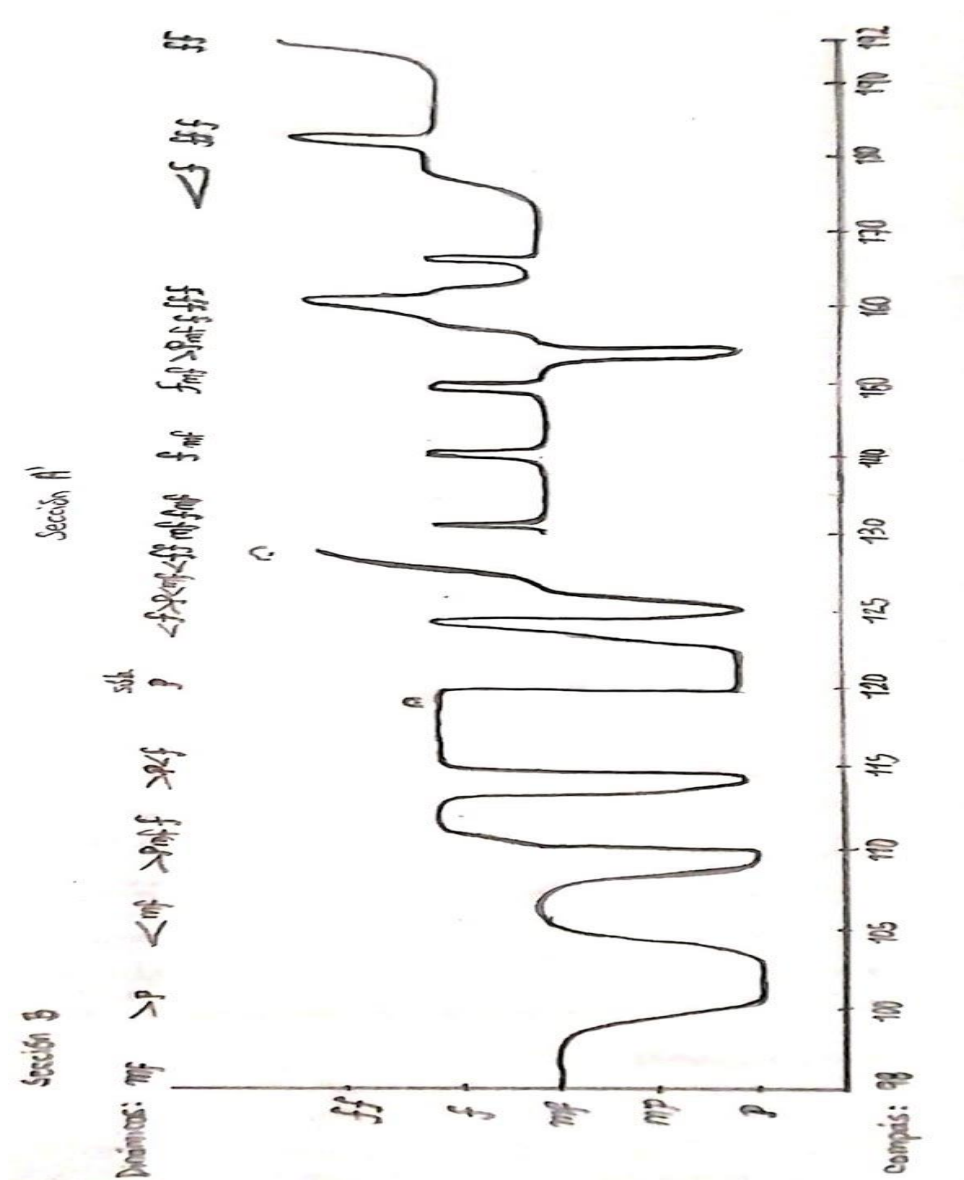


Fuente: Realizado por el autor

En la Figura n° 6B se observa cómo hacia la sección B, la obra persiste en los saltos amplios de *Dinámica* durante el transcurso del *tempo Lento Cantabile* que propuso para el mismo. Aunque esta vez, podemos observar cómo utiliza la *Dinámica* progresivamente al generar dos climaxes en *Messoforte*, luego tres climaxes en *forte* (aunque el último *forte* es más súbito en la llegada y en la

salida) y finaliza con una curva ascendente bastante pronunciada que va desde un *piano* hasta terminar con un calderón en *fortissimo*.

Figura nº 6B



Fuente: Realizado por el autor

Como se puede observar en la Figura nº 7, lo anterior se conecta con la sección A' donde incluye un significativo descenso a *Piano* entre los compases 153 y 154. A partir de este momento lleva la *Dinámica* a un *messoforte* como lo hace al inicio del A', conduciendo así la *Dinámica* hacia un *fortissimo* donde culminará la obra.

Figura nº 7

Compás 153 y 154



Fuente: Realizado por el autor

Los rangos dinámicos establecidos durante la obra por el compositor Rodolfo Ledesma ofrecieron la posibilidad de utilizar también estos elementos como recursos expresivos lo que facilitó establecer la intención de las frases dibujando una línea clara en cada una de ellas, así como destacar las transformaciones del tema que el compositor va exponiendo a lo largo de las distintas secciones. A la hora de la construcción de la interpretación, se requirió especial cuidado al trabajar estas *Dinámicas*, ya que permitieron darle una conducción coherente a cada frase que se va exponiendo a lo largo de la obra. Por ello, se hizo igualmente necesario estudiar las líneas melódicas y los motivos presentes en el objeto de estudio durante el siguiente apartado.

4. Análisis de la línea melódica y los motivos que la componen

Con el ánimo de lograr una mejor interpretación de las frases y motivos del Interludio nº 1 para violín solo, se presenta aquí una serie de pasajes de la obra que se dibujaron a través de líneas, como una manera de representar visualmente el movimiento sonoro presente en cada frase. Estas grafías permitieron profundizar aún más en un análisis que diera forma a esta propuesta.

En la Figura nº8, se observa la línea dibujada que se extrajo del contorno melódico de la introducción del *Lento Cantabile*, siendo este el tema principal expuesto en los compases 4 y 5 con lo cual el compositor hace el desarrollo motivico de toda la obra. Para este análisis hemos escogido los pasajes en los cuales se evidencia esta melodía principal con el motivo y la cadencia que permitirán crear una línea mental de manera gráfica como apoyo a la intención de dicho motivo.

Figura nº 8

Extracto del tema o motivo en la partitura



Dibujo de la línea a mano representación gráfica

Compás 1



Fuente: Realizado por el autor

Hacia los compases 51 y 52, expuestos en la Figura nº9, se encuentra el motivo de la idea principal en las dos últimas corcheas del compás. Aquí se tuvo en cuenta la articulación de estas dos notas ya que las mismas ayudaron a establecer de manera clara el pulso del $\frac{5}{8}$ (3+2). Este resultado analítico, permitió resaltar el contorno melódico y el motivo, aportando elementos para una correcta ejecución del pasaje.

Figura nº 9

Compases 51 y 52



Dibujo de la línea a mano representación gráfica

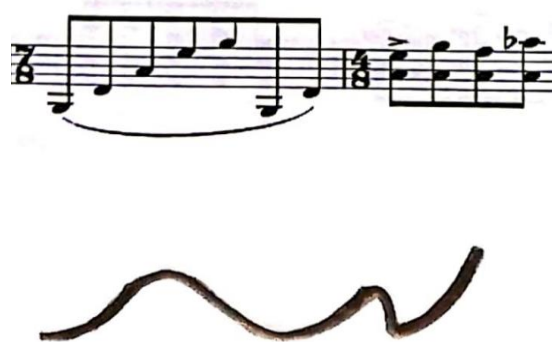


Fuente: Realizado por el autor

En el caso del compás 64, que se ilustra en la Figura nº10, fue necesario hacer una subdivisión con ligaduras que agruparan las notas en 3+2+2. Entendiendo que la ligadura indicada en la partitura, es más bien de fraseo y no de prolongación. Dicho pasaje es visiblemente complejo técnicamente, lo cual se evidencia con el paso de la cuerda *mi* a la cuerda *sol*, por lo cual fue preferible hacer esta subdivisión sin que se perdiera la intención de la línea melódica.

Figura nº 10

Compás 64



Fuente: Realizado por el autor

Pasando al *Lento Cantabile* de la sección B, se encuentra el desarrollo del motivo llamado “elemento variado” como lo concibe el compositor. Desde el compás 120 hasta el 122, presentados en la figura nº11A, se observó que utiliza los mismos intervalos de este motivo empleando variaciones en su ritmo cada vez que lo presenta y además, lo complementa con una de las

particularidades del instrumento que son las cuerdas al aire, usándolas a manera de pedal para generar otro estado dentro de la sección. Así mismo, la Figura n° 11B presenta el desarrollo que se le da a este motivo en los compases 123 y 124.

Figura n° 11^a

compás 120-122



Dibujo de la línea a mano representación gráfica



Fuente: Realizado por el autor

Figura n° 11B

compás 123-134



Dibujo de la línea a mano representación gráfica



Fuente: Realizado por el autor

Esta parte se dividió en dos semifrases en donde la primera se toma como una reiteración motivica y la segunda como la conclusión y desarrollo de la idea musical en el cual se propone pensar en una proyección de un sonido de timbre particularmente oscuro con poco peso recurriendo al golpe de arco sul tasto. Esto con el fin de generar contraste hacia el desarrollo final cuando aparece la frase completa.

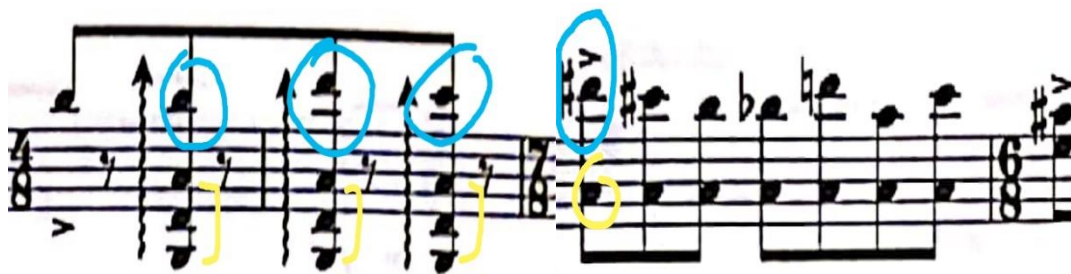
El “elemento variado”, como lo denomina el compositor Rodolfo Ledesma, se muestra de manera recurrente como una especie de conector entre las distintas variaciones rítmicas del tema principal. Desde una perspectiva técnica, se determinó tocar siempre este elemento variado comenzando con el arco hacia abajo, para darle el carácter correspondiente y consiguiendo de esta manera el énfasis de la articulación de este mismo elemento.

En la Figura nº 12, de acuerdo con conversaciones con el compositor, se hizo una excepción entre el compás 45- 47, sugiriendo la implementación un pequeño *ritenuto* para iniciar la siguiente

frase. Así, se decidió ejecutar este *ritenuto* con la idea de que en esta ocasión este “elemento variado” se exponga de una manera distinta, ya que se observa que está escrito diferente a las otras veces que aparece en la partitura y está conectado a otro pasaje.

Figura n° 12

compás 45- 47



Fuente: Realizado por el autor

Al tener la imagen del tema, se hace más comprensible y eficiente la manera en que se puede destacar la intención del motivo principal y se guía la interpretación al facilitar el entendimiento expresivo de la pieza. También se pudo observar que esa imagen mental que se representó con el dibujo, fue un apoyo fundamental para el desarrollo técnico y expresivo de las frases en su conducción musical.

Este apartado fue uno de los más interesantes ya que se pudo apreciar como en este caso, el elemento motivico es una herramienta analítica importante que apoya a la ejecución de ciertos pasajes complejos dentro de una obra.

5. Elaboración de una reducción rítmica

Esta reducción rítmica se realizó teniendo en cuenta la estructura de las frases donde se determinó que el valor de un compás es de una negra, ya que ésta es la unidad de tiempo principal de la obra; de esta manera, cuando aparece una blanca con puntillo quiere decir que la frase se desarrolla en 3 compases. Este ejercicio no fue precisamente un trabajo sencillo, ya que el objeto de estudio presenta una estructura rítmica asimétrica lo que derivó en la fragmentación de las frases en pequeñas semifrases con el objetivo de entender la construcción de las mismas dentro de la obra.

Las semifrases se agruparon de acuerdo al patrón rítmico siguiendo una lógica musical en donde se percibió y se expuso el motivo logrando esclarecer la idea estructural. Por lo anterior, y para la comprensión de la gráfica, es importante tener en cuenta que la ligadura curva conecta las semifrases y el corchete debajo de las mismas, muestra la frase completa, como lo podemos apreciar en la Figura nº 13.

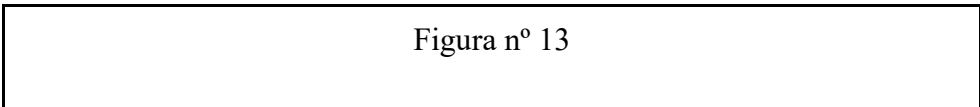


Figura nº 13

Representación gráfica de la reducción de la obra

Compas

1246

Intro

c

A

8

B

3/4

A'

4

Fuente: Realizado por el autor

La anterior figura da cuenta de la reducción rítmica de la obra estudiada. Aunque no es posible visualizar su complejidad rítmica, sí permitió percibir de manera más concreta la organización de las frases como complemento del ejercicio anterior. Así mismo, se puede observar algunos de los cambios métricos que presenta la obra al inicio de cada sección.

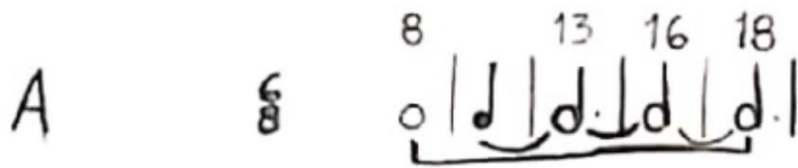
Las secciones A y A' se caracterizan por su rigurosidad rítmica donde no permiten un espacio de descanso, y exige mantener la concentración en los distintos cambios métricos que se desarrollan en este espacio de la obra. Estas secciones exigieron un entendimiento de la organización del pulso para lograr dicha precisión rítmica. Con el fin de que esta sección no se tornara agotadora física y auditivamente fue preciso tener en cuenta los acentos que marca el compositor para darle lógica a la llegada de cada uno de ellos; dándole reposo a cada cierre de frase.

Aunque en este apartado no se especifican los cambios métricos que existen dentro de una frase, es necesario incluir un ejemplo de la importancia del elemento rítmico como un generador de tensión a lo largo de toda la obra, y aclarar que estos 3 últimos puntos de análisis están estrechamente conectados, ya que se realizaron paralelamente. Lo anteriormente mencionado se puede observar en el siguiente ejemplo del compás 8 al 20 en la Figura n°14:

Figura n° 14

The image displays a musical score for three staves, measures 7 through 20. The notation is complex, featuring various time signatures and dynamic markings. A blue bracket highlights a specific section of the score, spanning measures 12 to 18. Above the first staff, there is a tempo marking 'Vivo' with a corresponding note value. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The notation includes various note values, rests, and articulation marks, indicating a highly rhythmic and technically demanding passage.

Representación gráfica del ejemplo



Fuente: Realizado por el autor

En la figura anterior, se muestra la agrupación de las semifrases teniendo en cuenta que la lógica de la primera semifrase se desarrolla en 5 compases y se representó con la redonda y la negra; el clímax aquí se conduce hacia el compás del 7/8 generando reposo en el 9/8 para tomar impulso hacia la siguiente semifrase. Esta semifrase se fragmentó de acuerdo al patrón rítmico dando como resultado la blanca con puntillo, blanca y blanca con puntillo, para marcar un nuevo clímax hacia el compás del 3/8 y así, conectarlo mediante el corchete para generar la idea macro de la frase o idea musical.

Durante la elaboración de este apartado, se logró comprender de una manera simplificada la construcción de frases que plantea el compositor. La reducción rítmica se convirtió en una herramienta clave donde se condensa el análisis de las frases en el punto anterior y conecta con el último punto de la metodología de John Rink facilitando la reescritura de la música.

6. Reescritura de la música

La última fase del análisis del intérprete sobre nuestro objeto de estudio, se realizó con el fin de determinar algunas características de la partitura que se perciben de una manera confusa en la notación original o incluso pueden llegar a estar ausentes de la misma. A través de este enfoque se realizan nuevos tipos de agrupaciones por compases desplazando los acentos fuertes y ubicando acentos que no están escritos. Así mismo, se puede revisar patrones rítmicos que están dentro de la obra, distribuciones de las voces y contrapuntos.

De acuerdo con lo anterior, se muestra aquí el final de la sección, como se ve en la Figura nº15. Esta técnica permitió identificar los acentos ocultos o pulsos de apoyo de este fragmento y a su vez, hacer una subdivisión mucho más clara para interpretarlo. Como se observa, la cadencia se dividió en un grupo de tresillos al principio, dos grupos de cuatro notas y nuevamente un tresillo, facilitando así una conducción de la frase mucho más fluida, además de facilitar el cambio de posición que se requiere durante dicho pasaje.

Figura nº 15

Representación de la reescritura de la obra



Fuente: Realizado por el autor

Así mismo, el compositor agregó que justo en este fragmento, al contrario de lo que se registró en la grabación del violinista Tamaki Kanaseki, es un momento para tocar con un *tempo* cómodo que permita generar un pulso estable, evitando un *accelerando* por parte del intérprete. Para esto se sugiere no modificar el *tempo* sino más bien recurrir al elemento dinámico, en este caso un *crescendo*, que logre marcar la llegada al *sffz* del *Libero*, dando paso a un estado reflexivo que retomará el carácter expresivo, como sucede en la introducción. De esta manera el pulso quedará a libertad del intérprete, como se muestra en la Figura nº 16:

Figura nº 16

Compás 78



Fuente: Realizado por el autor

En la Figura nº 17, para una parte de la obra que se presenta como un recitativo, se propuso mantener el *legato* entre cada una de las notas para la correcta proyección del sonido con una clara conducción entre ellas, asegurándonos de mantener la indicación de un *tempo* calmado que

describe como *flag. non veloce* aunque no demasiado lento. Todo esto, a partir del diálogo con el compositor:

Figura nº 17

Compás 80-82



Fuente: Realizado por el autor

De la figura anterior, podemos observar también como la reescritura de la música permitió agregar a la partitura nuevas articulaciones como ligaduras que debieron escribirse para integrar en la interpretación, logrando así la experiencia sonora que buscaba el compositor en esta frase. Esto mismo ocurrió en el compás 86 donde el punto fue reemplazado por una línea en la respectiva nota, como se puede ver en la Figura nº 18:

Figura nº 18



Fuente: Realizado por el autor

La reescritura de la música es una manera formal de plasmar los detalles que el intérprete va proponiendo en el estudio de la obra y permite llegar a proponer una interpretación que presente lógica y sentido musical. Para el estudio de esta obra en particular, contar con las observaciones de la intención musical por parte del compositor permitió que esta parte del análisis fuera mucho más fluida, y al mismo tiempo, representó la libertad de explorar distintos recursos técnicos para llegar a este fin.

Reflexiones sobre la obra

Desde un primer análisis, la obra en general se presenta como fácil de digerir siempre y cuando se tengan los conceptos básicos para abordarla. Sin embargo, cuanto más se avanzaba en las profundidades del análisis, más evidentes se hacían las dificultades para comprender lo que la obra quiere comunicar. El Interludio para violín solo de Rodolfo Ledesma es una pieza que comprende diferentes estados expresivos no especificados en la partitura, los cuales se pudieron establecer mediante el análisis del intérprete de John Rink para darle un mejor apoyo a la interpretación de la misma.

Gracias a los múltiples encuentros con el compositor, se logró definir algunas indicaciones de carácter que ayudaron a precisar el estado con que se podría interpretar la obra. A pesar de la experiencia interpretativa, estos aspectos subjetivos señalados por el autor cambiaron mucho la percepción para la interpretación y lograron darle otro sentido a la pieza.

Desde su introducción se puede notar que la obra es de carácter *deciso* por su entrada claramente contundente, utilizando las cuerdas al aire y con ello otorgando mayor resonancia al acorde y generando una sensación de construcción armónica tonal que más adelante se transforma en esos “visos atractivos” de atonalidad como lo dice el compositor en su libro (Ledesma, 2012). Luego de esta clara melodía donde se plasma el tema principal del bunde tolimense se tuvo en cuenta la expresión *brillante* para generar esa luz y resaltar el color de la transformación armónica expuesta anteriormente y que se logró utilizando más cerdas del arco y ligeramente más hacia el puente.

A partir del análisis del objeto de estudio mediante el enfoque de John Rink, cobra importancia la forma en cómo se concibe o se siente el ritmo en algunos pasajes de la obra; muchos de ellos presentes en la sección A'. De manera intuitiva se encontraban ya instalados en el imaginario del intérprete por ser una obra inspirada en un tema colombiano, y con el comentario del Maestro Rodolfo Ledesma se logró llegar a una referencia mucho más exacta cuando refirió que “esa parte se parece como a las brisas de pamplonita y se podría tocar como *bambuquiao* porque son elementos derivados de bambuquillos⁴”. Lo anterior, deja ver claramente la influencia de la música colombiana y el aporte de las mismas a la construcción rítmica que el compositor realizó dentro de la pieza y los cambios de métrica a lo largo de ella.

El trabajo que implicó la interpretación de la A y la A' incluyó un análisis muy cuidadoso sobre el elemento del *Tempo* y la precisión rítmica que se requería a lo largo de estas dos secciones.

⁴ El Bambuquillo es un género musical proveniente de la región andina en Colombia y su base rítmica está en 6/8 aunque también se puede sentir a 3/4.

Lo anterior se dio por la búsqueda interpretativa de variedad en la exposición de los elementos motivicos, proponiendo contrastes que permitieran experimentar la sonoridad de una manera variada en cada una de las secciones, sobre todo en lo relacionado con la dinámica. De esta manera, se buscó crear nuevas sensaciones dentro del discurso musical y la estética de este lenguaje contemporáneo.

La parte central de la obra también se presentó como un campo de exploración. En este sentido, y teniendo en cuenta el elemento del color en el sonido, la interpretación sugirió el juego con dicho elemento, lo cual permitió crear puentes de enlace entre las frases. Recursos como el *sul ponticello*, sugeridos por el compositor, plantearon una adaptación de la distorsión del sonido como recurso expresivo durante el desarrollo de esta sección e invitan al intérprete a realizar nuevas propuestas en este mismo sentido durante su ejecución.

Aunque la cercanía al compositor pareciera sugerir un ajuste estricto a la concepción de su obra, lo cierto es que permitió una retroalimentación donde se abrió campo al intérprete para tomar la libertad de elaborar y generar propuestas frente a los aspectos técnicos del instrumento, la producción del sonido y el dibujo melódico de manera coherente con la idea original del creador. Lo anterior, generó un proceso creativo y colaborativo durante la realización de esta propuesta interpretativa.

CONCLUSIONES

La idea de partida de este artículo académico fue la creación de una propuesta de interpretación de la obra *Interludio N° 1 para violín solo* del compositor Vallecaucano Rodolfo Ledesma. A través de la contextualización de la obra, la identificación de los recursos técnicos en el instrumento y el análisis del intérprete propuesto por el autor John Rink, se logró un acercamiento al lenguaje musical del compositor, creando un puente de comunicación directa que permitió generar un camino hacia la interpretación del objeto de estudio.

Sí bien existe una grabación de *Interludio n° 1 para violín solo*, que sirvió como referencia para un primer acercamiento a la obra, la compleja elaboración de la misma y su relevancia para la música contemporánea en el país, hicieron evidente la necesidad de ofrecer un análisis musical más profundo. En este documento se ilustró dicho ejercicio y el modo en que se consiguió esa aproximación conceptual y estética de la mano con el compositor.

Así mismo esta propuesta representa una contribución con el proceso de divulgación de una obra que ha sido muy poco interpretada dentro del repertorio para violín solo en el Valle del Cauca y el país, y se reconoce de esta manera el significativo aporte musical de los compositores Vallecaucanos en el desarrollo de la interpretación de la música contemporánea en Colombia.

El análisis del intérprete de John Rink aplicado en este artículo, entregó elementos que permiten al intérprete apropiarse del objeto de estudio a través de la forma musical propuesta por el compositor, el entendimiento del *Tempo* y la *Dinámica* en el desarrollo de la obra, la claridad

en el manejo rítmico, las líneas melódicas y la reescritura de la música, siendo esta última fase la que más relevancia tuvo al momento de la interpretación final de la obra. Cada uno de los aspectos abordados por la metodología escogida para el análisis se convirtió en una herramienta fundamental para el dominio de la obra y por lo tanto, permitieron crear un puente de diálogo con el compositor que derivó en una propuesta, que se espera, sirva de referencia a futuras interpretaciones.

El *Interludio n° 1 para violín solo* de Rodolfo Ledesma, aunque es una pieza del repertorio contemporáneo, presenta un lenguaje musical tradicional en su escritura y podría llegar a clasificarse, como el mismo compositor reafirmó, como una obra enmarcada dentro de un “nacionalismo subjetivo” al tomar los elementos de la música tradicional colombiana y construir un discurso musical muy personal. Esta obra le exige al intérprete un dominio técnico del instrumento y junto a esto, invita a construir una mirada profunda sobre la estética musical que la define. Sin duda alguna, la posibilidad de acercarse al compositor durante el estudio del repertorio contemporáneo, como en este caso, genera un acercamiento más fiel a la idea que el compositor ha desarrollado en la creación de su obra.

Finalmente, este artículo se destaca por un lado, gracias a la posibilidad de difundir la obra del compositor Rodolfo Ledesma como un repertorio único en el departamento del Valle del Cauca, dadas sus características y contribuciones al desarrollo musical de la región y por otro, debido a que exhorta a los nuevos compositores a abordar repertorios para violín solo que además permita el trabajo en conjunto con el intérprete con el fin de elaborar propuestas de performance que se conecten estrechamente con la voz del autor.

REFERENCIAS

Acosta, R. (2007). *Música Académica Contemporánea en Colombia desde el final de los Ochenta*.

Círculo Colombiano de Música Contemporánea. Recuperado de

https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/35017879/Musica_academica_contemporanea_en_Colombia_desde_el_final_de_los_ochenta.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1557636166&Signature=gE%2F8Iozj8Y4w762ht%2BcLT5%2BU1RY%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DMusica_academica_contemporanea_en_Colomb.pdf

Araos, C. (2006). La obra musical como punto de vista. Análisis sistémico sobre la música contemporánea. En I. Farías & J. Ossandon (Eds.), *Observando sistemas: Nuevas apropiaciones y usos de la teoría de Niklas Luhmann*, 119-148. Santiago de Chile: RLI,

Fundación SOLES. Recuperado de

https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=dX6mOD8axTkC&oi=fnd&pg=PA119&dq=Araos%2Bmusica+contempor%C3%A1nea&ots=q0wyH9itZC&sig=2PeX_QRD-mxJpkC9QQdO5Vx-ADY#v=onepage&q=Araos%2Bmusica%20contempor%C3%A1nea&f=false

Hoyos Pérez, B. (2010). La música en Colombia: siglos XIX y XX. *Expedito*, (4). Recuperado de

<https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/EXP/article/view/719>

Jordán, V. (2019). Estudiante de Doctorado en Música. Universidad Nacional Autónoma de México. Tema: La música contemporánea en Cali. Comunicación personal. Cali, Colombia.

Ledesma, R. (2012). *Música para Instrumentos Solos*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Ledesma, R. (2019). Comunicación personal. Cali, Colombia.

Londoño, M. E., & Duque, J. F. (2013). Educación musical contemporánea e identidad latinoamericana. *Revista Educación y Pedagogía*, 3 (7), 169-181. Recuperado de <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaeyp/article/viewFile/17041/14758>

Millán, E. (2014). Intérpretes y Directores Vallecaucanos. En Carlos Andrés Cardona Ramírez (Ed.), *Memorias Musicales del Valle del Cauca* (p.p 127-134). Santiago de Cali, Colombia: Imprenta Departamental del Valle del Cauca. Recuperado de <https://es.calameo.com/read/0035995834e4ea798a544>

Ospina Romero, S. (2013). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40 (1), 299-336. Recuperado de <https://www.redalyc.org/html/1271/127128090011/>

Pardo Tovar, A. (1959). Los problemas de la cultura en Colombia. *Revista Musical Chilena*, 13 (64), 61-70. Recuperado de <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/12801-1-32111-1-10-20110613.pdf>

Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial

Ríos, C. (2016). Análisis y Recomendaciones Interpretativas de dos Obras para Clarinete del Repertorio Musical Académico del Siglo XXI. *Sinfonía Virtual Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, 31, 1-22. Recuperado de http://www.sinfoniavirtual.com/revista/031/clarinete_sxxi.pdf

Sánchez, S. (2010). Bunde Tolimense: ¿ritmo o mito?. *Música, cultura y pensamiento* 2 (2), 99-

112. Recuperado en

https://www.academia.edu/30284514/Bunde_tolimense_ritmo_o_mito_No2